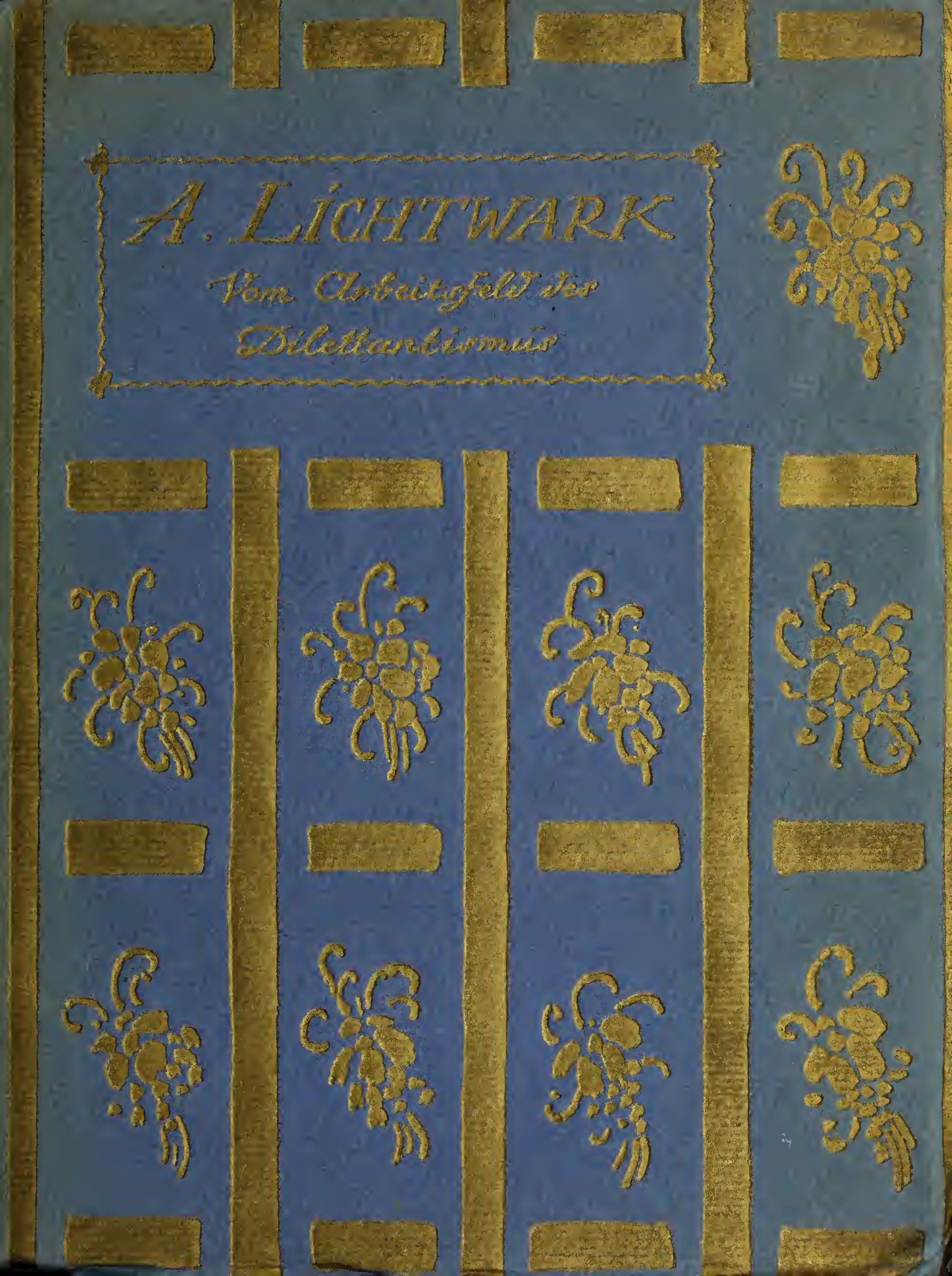

A. LICHTWARK
Vom Arbeitsfeld des
Dilettantismus



Weihnachten 1923.

VOM ARBEITSFELD

DES

DILETTANTISMUS

VOLKSAUSGABE

DIE GRUNDLAGEN

DER

KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

STUDIEN

VON

ALFRED LICHTWARK

BRUNO CASSIRER · BERLIN 1907

ALFRED LICHTWARK

VOM ARBEITSFELD

DES

DILETTANTISMUS

ZWEITE AUFLAGE · VOLKSAUSGABE



BRUNO CASSIRER · BERLIN 1907



FRAU DR. ENGEL-REIMERS

GEWIDMET

INHALT



VORWORT

Mit Ausnahme des Aufsatzes über die Organisation des Dilettantismus, der im Pan erschienen ist, stammt der Inhalt dieses Bändchens aus dem als Manuskript gedruckten Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde.

Wie bei den Vorträgen über die Wege und Ziele des Dilettantismus (München 1893) bilden auch hier die Zustände und Begebenheiten in Hamburg überall den Ausgangspunkt.

1897. **A. L.**



SELBSTERZIEHUNG

Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung, als sei man ganz von selbst etwas Grosses, und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch, und kein Volk bedarf es daher mehr, aufgestachelt und in die Nötigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche.

RICHARD WAGNER

Fortgesetzte vieljährige Versuche haben mich belehrt, dass immerfort wiederholte Phrasen sich zuletzt zur Überzeugung verknöchern und die Organe des Anschauens völlig verstumpfen.

GOETHE



Vor einem Jahrhundert bot die Litteratur den bevorzugten Stoff für die Unterhaltung. Das hat aufgehört. Heute spricht man über Musik, wenn auch nicht so ausschliesslich wie früher, und es scheint die Reihe an die bildende Kunst kommen zu sollen.

Aber noch ist es eigentlich nur ein Vorgeplänkel. Die Unterhaltung pflegt sich um Allgemeinheiten zu drehen, um Kunst an sich, um Richtung. Wer die meist mit Brustton vorgetragenen Äusserungen vergleicht, wird mit Staunen wahrnehmen, dass fast Alle, ohne sich dessen bewusst zu sein, wörtlich dasselbe sagen. Wir sind nicht gewohnt, für unsere Gedanken ein Ursprungszeugnis zu verlangen.

Wer es mit sich und der Welt ehrlich meint, sollte nie über Kunst reden. Kunst giebt es in Wirklichkeit gar nicht. Es giebt nur Kunstwerke.

Freilich ist es leicht, über Kunst zu reden, weil wir so viele fertige Phrasen darüber so oft gehört und gelesen haben, dass sie in unserem Gedächtnis haften wie Kletten im Haar und noch schwieriger daraus zu entfernen sind. Und so

lange sie nicht herausgerissen sind, bleibt auch das Nachdenken ein fruchtloses Kombinieren von Formeln.

Wenn einer von denen, die eben noch mit Emphase über die Kunst, was sie soll, was sie muss, was er von ihr verlangt, geeifert hat — man wird in Deutschland leicht heftig, wenn man über Kunst redet: fragt die Franzosen, was dies Symptom bedeutet — wenn einer von den Soll- und Muss-Ästhetikern vor ein Kunstwerk geführt wird, dann pflegt er zu verstummen oder Dinge zu sagen, die ihm die Schamröte in die Wangen treiben würden, wenn er wüsste, was er sagte, denn er ist im Grunde nur ein Phonograph.

Über Kunst reden ist leicht, aber vor einem Kunstwerke vermag nur der ein nützliches Wort zu sagen, der die Leistung zu erkennen imstande ist. Und das ist sehr schwer, das kann nur der, der als Künstler nicht in der Routine, sondern in selbständigem Ringen mit der Erscheinung schafft, oder der als Kunstfreund durch langjähriges Studium der Kunst und der Natur sich in die Materie hineingefühlt hat. Denn alles kommt darauf an, ob der Beurteiler Qualität zu erkennen vermag.

Das Publikum sucht die Bethätigung des kritischen Vermögens bei sich und Anderen freilich meist ganz wo anders: im Fehlersuchen, und es pflegt gar nicht zu merken, dass es sich damit im einzelnen Falle den Genuss verdirbt oder verderben lässt, in der Wiederholung die Genuss-

fähigkeit überhaupt unterbindet. Geniessen kann nur, wer sich mit ganzer Seele hingiebt.

Denn bei aller Kunst handelt es sich um die Äusserung einer eigenartigen Persönlichkeit. Je stärker und origineller diese veranlagt ist, ein desto grösseres Mass von Hingebung und Selbstvergessenheit erfordert sie vom Geniessenden.



Keins der modernen Kulturvölker hat es so nötig wie wir Deutschen, dass der Einzelne an seine künstlerische Erziehung die Hand legt.

Das Ziel dieser Erziehung ist die Fähigkeit, Kunst zu geniessen — oder, wie man früher sagte, Kunst zu verstehen.

Als das beste Mittel dürfen wir für die bildende Kunst so gut wie für die Musik den ernsten Dilettantismus betrachten.

Wohl verstanden den ernsten. Der oberflächliche, der sich bald zufrieden giebt, ist ein Hindernis und sollte erbarmungslos ausgerottet werden.

Neben dem Dilettantismus im engeren Sinne ist der sicherste Weg, Kunst fühlen zu lernen, die Thätigkeit des Sammlers. Wir wollen darunter namentlich den verstehen, der sein Interesse dem Leben seiner eigenen Epoche zuwendet. Wenn sich auch der hohe Wert von Sammlungen alter Kunst im Privatbesitz nicht verkennen lässt, erst die innige Berührung mit der Produktion

der Gegenwart schafft Sammler, wie wir sie zur Förderung unserer lebendigen Kunst augenblicklich fast noch nötiger brauchen als Künstler.

Eine Scheidung zwischen Kunst und „Kunstgewerbe“ erkennt unsere Generation nicht mehr an. Ein Bucheinband, eine Stickerei kann ebensogut Kunst enthalten wie ein Bild.

Wer es mit seiner Selbsterziehung ernst nimmt, mag als ausübender, als sammelnder, als bestellender Kunstliebhaber verfahren je nach Neigung und Vermögen: er wird sich und seinem Volke am besten dienen, wenn er sein Ziel hoch steckt und es mit ernstem Bemühen zu erreichen sucht.



Dies ist die Stellung, die wir für den ernsten Dilettantismus in Anspruch nehmen möchten.

Die landläufigen Vorurteile werden uns nicht beirren. Gewiss haben viele bedeutende Männer nicht ohne Recht sehr viel Herbes und Hartes über den Dilettantismus gesagt, und es lässt sich aus der Fülle der Schwächen und Thorheiten, die ihm noch anhaften, ein Verdammungsurteil wohl begründen.

Aber den Bau dieser absprechenden Kritik wirft eine einzige Frage über den Haufen: glaubt irgend jemand, den Dilettantismus aus der Welt schaffen zu können?

Und würde, wenn es möglich wäre, den starken Trieb zur Bethätigung durch das Raisonnement zu unterdrücken, etwas damit gewonnen sein?

Ist dies nicht der Fall, so giebt es vernünftigerweise nur die eine Möglichkeit, den Dilettantismus als vorhandene Kraft anzuerkennen, ihn gesund und stark zu machen und den Platz zu suchen, an dem er im wirtschaftlichen Leben der Nation dem Gesamtwohle dient.



DILETTANTISMUS UND VOLKS-KUNST

Jedes reine Bemühen ist auch ein Lebendiges, Zweck sein selbst, fördernd ohne Ziel, nützend, wie man es nicht voraussehen konnte.

GOETHE



Einst gab es auch in unserem Volk ein starkes Kunstbedürfnis und weitverbreitetes Kunstvermögen. Für die höheren Stände gehörte die Vertrautheit mit allen Zweigen der Kunst und die Einsicht in das Technische zur allgemeinen Bildung. Hätten Fürst und Aristokratie nicht mehr davon verstanden, als unser gebildeter Durchschnittsbürger, sie würden keinen Wert darauf gelegt haben, ihre Umgebung künstlerisch zu gestalten, und sich in derselben Barbarei der Einrichtung wohlgefühlt haben, die heute die Regel bildet. In vielen Fürstengeschlechtern musste jedes männliche Mitglied die Technik eines oder mehrerer Handwerke lernen, und die Damen standen ihnen nicht nach in der Ausführung künstlerischer Handarbeiten. Bis in die untersten Volksschichten war die Freude an künstlerischem Schmuck und an gediegener Technik verbreitet, und sie ging Hand in Hand mit einem oft ganz erstaunlich entwickelten Dilettantismus. Der Bauer, der Schiffer, der Fischer legten selber Hand an den Schmuck ihres Hauses und an die Herstellung von allerlei sinnig verziertem Möbel

und Gerät, und eine Bauerfrau unserer Marschen entwickelte in der Stickerei und Weberei oft mehr Geschmack, als in sämtlichen Stickereigeschäften einer modernen deutschen Grossstadt vorrätig ist. Doch gilt dies nur für die Landstriche, über die eine besonders energisch entwickelte Stadtkultur ihr Licht ausstrahlte.

Aus der städtischen Kultur waren diese Tendenzen im Laufe unseres Jahrhunderts verschwunden, die oberen Kreise hatten die künstlerische Bildung des Auges aus ihrer Erziehung gestrichen, die unteren Schichten, die vom Lande rekrutiert werden, hatten aufgegeben, was sie etwa noch mitbringen konnten, ohne dafür Neues einzutauschen. Nur auf dem Lande war ein Nachglanz der alten Kultur erhalten geblieben.

Forscher, die dies entdeckten, konstruierten daraus den Begriff der Volkskunst, und Volksfreunde traten mit Bestrebungen auf, diese Volkskunst zu erhalten und womöglich neu zu beleben.

Das Entsetzen über die furchtbare Öde des Gefühllebens, in der breite Schichten unseres Volkes dahindämmern, ist sehr begreiflich. Aber sollte der Wunsch, den Leichnam der Volkskunst zu galvanisieren, irgend eine Aussicht auf Erfüllung haben?

Starke Zweifel sind nicht nur erlaubt, sondern geboten, denn lobenswerter Eifer und kostbare Kräfte und Mittel sind bisher umsonst aufgewandt worden.

Die ganz neuen ökonomischen Verhältnisse

und die vorherrschenden politischen Bestrebungen entziehen vorläufig dem künstlerischen Dilettantismus in den unteren Schichten des Volkes den Boden. Und wären Musse und Wille da, so wäre es verkehrt, das Alte erneuern zu wollen. Es ist ohne Kraft, sonst würde es aus sich selbst neues Leben entwickeln. Und es ist verlorene Liebesmüh, neue Bildung von unten auf bauen zu wollen. Aller Fortschritt besteht darin, dass Einzelne einen höheren Typus vorleben und die Massen ihnen nachstreben.

In der That war ja die in den letzten Zügen liegende Volkskunst wie die dem gleichen Schicksal verfallene Volkstracht ein Niederschlag städtischer, aristokratischer Kultur.

Aber es sind neue Entwickelungskeime bereits vorhanden, deren Pflege eine neue künstlerische Kultur verspricht. Das ist der seit einem Jahrzehnt mächtig auflebende Dilettantismus der höheren Stände, der geradezu die Volkskunst unserer Zeit geworden ist.

In den Kreisen der Wohlhabenden allein finden sich heute die Bedingungen des Gedeihens, Musse, Mittel und Bedürfnis. Wenn der Dilettantismus gesundet, so kann — und muss — von ihm aus mit der Zeit die neue Volkskunst entstehen.

Ein wesentlicher Unterschied kennzeichnet den neuen Dilettantismus, der bereits alles hervorbringt, was früher die Volkskunst schuf.

Diese hatte ihre Wurzeln nicht nur im ästhetischen Bedürfnis, sondern ebenso tief im Wirtschaftsleben. Sie schuf Nutzwerte.

Was der moderne Dilettantismus fürs Haus hervorbringt, wäre durch die Kunstindustrie billiger herzustellen.

Er entspringt lediglich dem Bethätigungstriebe und dem ästhetischen Bedürfnis, das selbst dort noch zu Grunde liegt, wo ein entwickelterer Geschmack sich vor der Banalität, Geschmacklosigkeit oder Lächerlichkeit der Erzeugnisse entsetzt.

Seine Bedeutung liegt wesentlich in der Erziehung des Auges. Wer sich für Bucheinbände interessiert und seine Bibliothek geschmackvoll und originell binden lässt, der wird nicht nur auf diesem engen Gebiet seiner Liebhaberei Gut und Böse unterscheiden lernen, sondern ein offenes Auge für alle dekorativen Künste, und allmählich auch für die sogenannte hohe Kunst erlangen. Die Stickerei nach lebenden Blumen entwickelt die Empfindung für Farbe nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kunst. Und wer ernsthaft als Maler oder Modelleur Naturstudien treibt, oder wer sich als Sammler in irgend ein Gebiet der Produktion vertieft, dem wird es vor der Kunst wie Schuppen von den Augen fallen.

So kann der Dilettantismus im weitesten

Sinne uns von der Routine befreien helfen, zu einer gesunden Kritik auf dem Gebiet der hohen wie der angewandten Kunst führen und dadurch einen wichtigen Hebel für die künstlerische und kunstgewerbliche Entwickelung bilden.

Wie notwendig es für uns Deutsche ist, alle, aber auch alle Kräfte anzuspannen, die zur Hebung der Qualität und der Originalität unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Produktion führen, weiss jeder, der den Weltmarkt beobachtet. Was wir ausführen, ist wesentlich die billige Verschleissware, oder es sind Produkte, die von einer künstlerischen Erziehung des Auges unabhängig sind. Dieser Zustand kann nur so lange bestehen, bis die von uns kaufenden Länder die billigen Waren selber erzeugen oder anderswo noch billiger erwerben. In einem Menschenalter wird die Situation vollständig verändert sein, und nicht zu unserem Vorteil, wenn wir uns nicht unterdes selber geändert, d. h. künstlerisch erzogen haben.

Dass wir, sobald Leistungen höchsten Geschmacks gefordert werden, den Franzosen und Engländern noch nicht ebenbürtig sind, liegt nicht etwa an der geringeren Qualität unserer künstlerischen Talente, sondern an dem niedrigen Niveau der allgemeinen künstlerischen Bildung.

Kein Volk erhält von seinen Architekten

und Kunsthandwerken auf die Dauer mehr, als es zu begreifen und zu verlangen imstande ist. Die heissesten Bemühungen eines begabten und kultivierten Baumeisters pflegen bei uns, wenige Ausnahmen abgerechnet, an dem passiven oder aktiven Widerstande der unerzogenen Auftraggeber zu scheitern.

Lebten wir allein auf der Welt, so könnte der Banause, der selber kein Bedürfnis nach Kunst hat, mit einem Schein von Unwiderleglichkeit sagen: Kunst braucht eigentlich gar nicht zu existieren.

Aber während der Deutsche schläft, wachen und arbeiten seine Nachbarn.

Wenn er dann erwacht und gewahr wird, dass die Engländer, Amerikaner und Franzosen unterdes viele schöne und neue Dinge erzeugt haben, die das Leben schmücken, dann möchte er sie auch haben, kauft sie ihnen um schweres Geld ab und lässt seine eigenen Kunsthandwerker ganz einfach sitzen. Das ist die furchtbare Niederlage, die sich gerade jetzt in den grösseren deutschen Städten vorbereitet oder schon vollzogen hat.

Alle Mann an Bord!

ZUR ORGANISATION DES DILETTANTISMUS



In Hamburg hat sich vor drei Jahren der Dilettantismus zu organisieren begonnen. Obgleich seither nur eine kurze Spanne Zeit verstrichen ist, lässt sich aus den Ergebnissen der Arbeit des kleinen Kreises, der die Führung übernommen hat, bereits erkennen, welchen Einfluss die Thätigkeit des Dilettanten ausüben kann, wenn er seine Sache ernst nimmt und sich gemeinnützige Aufgaben stellt.

Von zwei Gesellschaften geht die Arbeit aus, von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die die Sammler, Kunstfreunde, und die eigentlichen Dilettanten zusammenfasst, und von der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Der Begründung dieser Gesellschaften ging eine Zeit der Propaganda voraus, in der die neuen Ideen durch öffentliche Vorträge und mannigfache Besprechungen verbreitet wurden.

Im Winter 1893—94 war die Bewegung soweit gediehen, dass die ersten grösseren Unternehmungen ausgeführt werden konnten, eine internationale Ausstellung von Amateurphoto-

graphien, und eine lokale Ausstellung von Erzeugnissen des Dilettantismus. In beiden Fällen stellte die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die Räume zur Verfügung, eine Vergünstigung, die dem noch nicht näher eingeweihten Publikum ohne weiteres klar zu machen geeignet war, dass es sich um eine Angelegenheit von öffentlichem Interesse handelte.

Beide Ausstellungen waren nach denselben Grundsätzen angelegt. Es hätte nahe gelegen, nur eine Auswahl des Allerbesten vorzuführen. Aber damit wäre weder für das Publikum noch für die Dilettanten etwas Rechtes erreicht worden. Denn dass einzelne Liebhaber es in der Photographie, im Zeichnen und in der Malerei zu tüchtigen Leistungen gebracht hatten, war ohnehin bekannt. Dagegen fehlte eine Einsicht in den Umfang und die Durchschnittsqualität der dilettantischen Produktion.

So sollten die Ausstellungen dazu dienen, an einem möglichst umfangreichen Material den Thatsachenbestand klarzulegen. Wer beim Durchschreiten der übervollen Räume, in denen sich die Mittelmässigkeit breit und das Gute rar machte, nicht im Auge behielt, dass es sich um eine vorläufige Heerschau handelte, durfte sich kopfschüttelnd fragen, was das Alles in den Räumen eines Museums zu thun habe.

Beide Ausstellungen führten an einer überwältigenden Fülle von Material den Beweis, dass in der That der Dilettantismus in der jüngeren

Generation eine ganz ungeheuere Verbreitung gefunden hatte. Und dass eine Organisation der meist resultatlos verpufften Kräfte vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus geboten sei, leuchtete nunmehr selbst denen ein, die mit dem mitleidigen Lächeln des Zweiflers die Ausstellungen betreten hatten.

Im Anschluss an die Kunsthalle haben die beiden Gesellschaften sich auf Grund der gewonnenen Erfahrungen ihre Aufgaben gesucht.

Die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie stellte als ihr Ziel die Pflege des künstlerischen Elements in der Photographie hin. Unter der Zahl der Aussteller erwählte sie aus allen Kulturländern die hervorragendsten Vertreter des Faches zu korrespondierenden Mitgliedern und hat seither alljährlich in zwei Sälen der Kunsthalle kleine streng gewählte Ausstellungen des Allerbesten veranstaltet, was in der ganzen Welt geleistet wird. Der Kongress, der während der ersten Ausstellung stattfand, beschloss auf Vorschlag der Hamburger Gesellschaft die zweite internationale Ausstellung in Deutschland 1896 in Berlin abzuhalten. Die Photographische Rundschau erwählte den Vorsitzenden der Hamburger Gesellschaft zum Redakteur für den künstlerischen Teil.

Ein Hauptaugenmerk wurde auf die künstlerische Vertiefung der Bildnisphotographie, auch der des Berufsphotographen,[1] gerichtet. Denn so lange Publikum und Photograph im Bildnis durch Retouche und gar durch den Photokorrektor das Charakteristische umgehen oder unterdrücken, wird auch in der Bildnismalerei niemand die Wahrheit vertragen können. Bei der Kinderphotographie hat der Amateur bereits Wandel geschaffen. Das Kind wird von seiner Umgebung schärfer und besser, weil mit dem Herzen, beobachtet, als der Erwachsene. Der Amateur ist in der Lage, viele Versuche machen zu können, um den Moment voller Unbefangenheit zu packen, und ist es ihm gelungen, so wird sein Erfolg bei den Angehörigen um so grösser, je charakteristischer das Bildnis ausgefallen, und niemand denkt daran, Retouche von ihm zu verlangen. Der Berufsphotograph befindet sich dem Kinde gegenüber in einer sehr viel schwierigeren Stellung. Es fühlt sich fremd in den sonderbaren, ungewohnten Räumen des Ateliers, verliert seine lieblichste Eigenschaft, die Hingabe, und ein erfreuliches Ergebnis ist ein Glücksfall. Wenn die Retouche dann auch ein Engelsgesicht herstellt, das Herz der Eltern ist doch nicht ganz zufrieden. Die Berufsphotographen, deren Kundschaft den höheren Ständen angehört, klagen bereits ganz ernsthaft, dass das Kinderbildnis aus ihren Aufgaben zu verschwinden beginnt.

Dass sich durch die Thätigkeit des Amateurs

ein Umschwung auch im Bildnis des Erwachsenen anbahnt, lässt sich ebenfalls beobachten. Es ist natürlich nicht daran zu denken, dass er etwa, wie beim Kinderbildnis, diesen Zweig an sich reissen könnte. Aber in Hamburg haben die Ausstellungen, die gerade von den hervorragendsten Berufsphotographen eifrig besucht werden, allerlei neue Gedanken bereits angeregt. In Zukunft dürfte der Berufsphotograph zwei Kategorien machen, eine künstlerische, die auf die Herausarbeitung des Charakteristischen ausgeht und auf verschönernde und verallgemeinernde Retouche verzichtet, und die herkömmliche, die damit in eine niedrigere Stellung gedrückt wird. Schon für das kommende Jahr hat die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie eine Ausstellung künstlerischer Bildnisaufnahmen von Berufsphotographen in Aussicht genommen.

Somit sind in der kurzen Zeit ihrer Thätigkeit wichtige Ziele erreicht. Die Hamburger Ausstellungen und die Ausstellung in Berlin haben in der deutschen Amateurphotographie dem künstlerischen Prinzip zum Durchbruch verholfen, sowohl was die Anschauung anbetrifft, wie in der technischen Behandlung. Vor 1894 herrschte in Deutschland fast unumschränkt das Albuminverfahren, seither sind die Mittel der Platinotypie und seit kurzer Zeit die künstlerisch noch unendlich ergiebigeren Gummidrucke allgemein aufgenommen, die an Vornehmheit des Tons mit der Radierung wetteifern.

Berufsphotographen haben formell anerkannt, dass die Zukunft auch in der Bildnisphotographie den künstlerischen Grundsätzen gehört, und die photographische Litteratur hat auch in Deutschland seither sich bewusster als vor 1893 der Pflege künstlerischer Anschauung zugewandt.

Allgemein wird zugestanden, dass die ganz unberechenbaren Summen an Zeit und Geld, die in der Beschäftigung mit der Amateurphotographie aufgewandt werden, einen ernsten wirtschaftlichen Verlust für unser Volk bedeuten, wenn sie nicht in den Dienst der künstlerischen Erziehung gestellt werden.

Wie für die Arbeit des Einzelnen oder der Vereine neue Aufgaben gefunden sind, soll mit einem Hinweis auf die historische Wichtigkeit der Aufnahme alter Baudenkmäler der Hamburger Gesellschaft und des Braunschweiger Vereins und auf das mit eigenen Aufnahmen illustrierte Werk von Dr. Linde über den Sachsenwald nur angedeutet werden.



Umfassender noch waren die Absichten der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Während die Amateurphotographen sich auf den Standpunkt der Internationalität stellten und es sich angelegen sein liessen, die

Deutschen mit der hohen Entwickelung der Amateurphotographie in den übrigen Kulturländern vertraut zu machen, beschränkten sich die Kunstfreunde mit voller Absicht im Prinzip auf Hamburg. Zu ihren Ausstellungen werden nur Einheimische zugelassen, und alle ihre Bestrebungen gelten dem künstlerischen Leben der nächsten Heimat.

Auch hier bildete die Veranstaltung von kleinen gewählten Jahresausstellungen das nächste Augenmerk. Diese Ausstellungen umfassen alles, was der Liebhaber Artistisches hervorbringt auf dem Gebiet der Zeichnung, Malerei, Bildhauerei und der dekorativen Künste. Ebenso, was er nach eigenen Angaben vom Buchbinder, dem Goldschmied oder von der Kunststickerin herstellen lässt. Die Wirkung dieser Ausstellungen macht sich bereits deutlich fühlbar, den Dilettanten ist ein Ziel gesetzt, das Publikum bezeugt durch eifrigen Besuch ein lebhaftes Interesse. Überraschend ist, wie sich auf allen Gebieten das Niveau gehoben hat.

Von dem Einfluss der Ausstellungen auf die Arbeiten der malenden und zeichnenden Dilettanten ist schwer eine Vorstellung zu geben, er ist ganz ausserordentlich gross. Man hört in Deutschland vielfach die Behauptung, Dilettanten dürften nicht ausstellen. Warum nicht, hat mir niemand klar machen können.

Die Ausstellungen von Dilettantenarbeiten sollen nicht der Eitelkeit dienen, sondern ein

Mittel sein, die Thorheiten und Irrtümer des Dilettantismus zu bekämpfen. Auch der Dilettant kann sich nicht entwickeln ohne Kritik, vor allem nicht ohne Selbstkritik. Was seine Arbeit wert ist, sieht er nicht so leicht zu Hause im Kreise seiner Familie und Freunde, wo seine Werke allein auftreten, sondern viel schneller in der Ausstellung, wo sie mit den Leistungen aller Gleichstrebenden verglichen werden können. Obendrein bietet ihm das Bewusstsein, dass er am Ende des Jahres öffentlich aufzutreten und für seine Arbeiten einzustehen hat, Sporn und Ziel. Es ist ganz augenfällig, dass die Hamburger Ausstellungen in diesem Sinne schon gewirkt haben.

Die Erkenntnis drängte sich von selber auf, dass der Dilettant seine Kraft überschätzt, wenn er sich aufs Bildermalen verlegt. Sein Gebiet ist die Studie.



In den monatlichen Versammlungen werden die Angelegenheiten der Gesellschaft, Fragen aus der künstlerischen Bewegung und die Thätigkeit der Museen besprochen. Mit ihren übrigen Unternehmungen hat die Gesellschaft eingesetzt, wo sich für die Pflege der Kunst im Hause die besten Aussichten boten.

Eine Vertiefung des Blumenkultus erschien

als die nächstliegende Aufgabe. Denn für die ästhetische Erziehung des Auges bildet die Blume den Ausgangspunkt.

Die Verwendung der abgeschnittenen Blume in künstlerischem Sinne ist gebunden an die Verfügung über praktische, einfache Vasen. Obgleich in der allerletzten Zeit unsere Industrie ein wenig mehr als früher dem Bedürfnis entgegenkommt, fehlt doch viel, dass der Liebhaber die nötigen Blumengefässe in der wünschenswerten Form, Farbe, Anzahl und Wohlfeilheit zur Hand hätte.

Ein Komitee von Damen suchte Abhilfe zu schaffen. Es wurde nach den an lebenden Pflanzen gewonnenen Maassen eine Anzahl von Typen gezeichnet für Veilchen, Rosen mit kurzen oder langen Stengeln, Narzissen, Iris, Dahlien, und bei gewöhnlichen Töpfern (zunächst mit einer Auswahl der vorhandenen Glasuren) in Auftrag gegeben.

Das Ergebnis fiel so günstig aus, und der Bedarf der Hamburger Familie erwies sich so bedeutend, dass grössere Bestellungen gemacht werden mussten. Einigen hervorragenden Blumenhändlern wurden die überaus brauchbaren Waren dann in Vertrieb gegeben. Der Preis wurde sehr niedrig gestellt, um allen Kreisen die Annehmlichkeit zu gute kommen zu lassen; von dreissig Pfennig bis zu einer Mark durchschnittlich.

Ein Versuch, den Handel mit wilden Blumen zu organisieren, ist auf den ersten Antrieb noch

nicht gelungen, weil es an intelligenten Pflückern fehlte. Er soll jedoch wiederholt werden. Bei den Gärtnern zeigt sich in letzter Zeit die Neigung, die alten Gartenblumen in Massen zu kultivieren und auf den Markt zu bringen. Es wird angestrebt, Monatsabonnements für diese Produkte einzurichten.

Erst wenn dem Bedürfnis nach einfachen, schönen, praktischen und billigen Blumenvasen völlig genügt ist, soll der Versuch gemacht werden, die Herstellung einer kostbareren — aber immer praktischen Gebrauchsware anzuregen.

Die Gesellschaft hat beschlossen, ihre Vasen den Schulen zu stiften, namentlich den Mädchenschulen.

Im Anschluss an die Blumenvasen sollen in den nächsten Jahren praktische, billige und schöne Hüllen für die irdenen Blumentöpfe hergestellt werden, nach denen ein Bedürfnis offenbar vorhanden ist. Es wird beabsichtigt, alle Materialien zu berücksichtigen, Steingut und Porzellan in einfachen Farben und Formen, Korbflechterei in Anlehnung an ältere heimische Formen und an die japanischen Vorbilder des Museums für Kunst und Gewerbe, und hölzerne, in einfachen Farben angestrichene Gitterformen.

Ebenso glückliche Ergebnisse wurden mit der Pflege des Buches und des Bucheinbandes erzielt.

Wie bei den Vasen an die uralte Hamburger Vorliebe für die Blume, so wurde auch bei dem Buch von vorhandenen Neigungen und Gewohnheiten ausgegangen. Die Zahl der aus Hamburg hervorgehenden Schriftsteller ist gering, trotz des allgemeinen Interesses für die Litteratur aller modernen Völker. Wo bleiben die Talente, die doch jede Generation des grossen und eigenartigen Gemeinwesens als Rohmaterial hervorbringt? — Ein Teil findet eine Bethätigung seiner Neigungen und Kräfte in der Abfassung von Denkwürdigkeiten für die engere Familie. Oft bleiben sie ungedruckt, aber die Sitte, sie als Manuskript für die Mitglieder der meist sehr weit verzweigten Familien drucken zu lassen, ist allgemein verbreitet. Es giebt Dutzende solcher Werke allein aus diesem Jahrhundert, und in manchen Fällen erhebt sich die Darstellung zu ernsthaft litterarischem Wert.

Beim Druck dieser Familienlitteratur wurde bisher nur selten auf Typen, Anordnung und Papier Gewicht gelegt.

Um für künftige Privatdrucke Vorbild und Anregung zu geben, beschloss die Gesellschaft, eine Reihe von Publikationen zu machen, die die Freude am Buch als Kunstwerk in der Hamburger Familie wieder verbreiten sollten.

Das Jahrbuch der Gesellschaft wuchs sich

im zweiten Jahrgange bereits zu einer Zeitschrift aus, die nach allen Richtungen den Boden zu untersuchen bestimmt ist, auf dem die Bestrebungen eines ernsten Dilettantismus gedeihen können. Die gesamte Ausstattung an Kopfleisten, Vignetten und sonstigen Illustrationen wird von Dilettanten gezeichnet und in Holz geschnitten. Ebenso erscheint der Katalog der Ausstellungen in reicher Buchornamentik, die von Mitgliedern der Gesellschaft hergestellt wird. Es wird dabei angestrebt, die einheimische Flora, namentlich die kleinblütige, für die Buchausstattung zu benutzen. Auf die Verwendung des historischen Buchornaments wurde von vornherein verzichtet.

Von grösserem Umfange ist die von der Gesellschaft herausgegebene Hamburgische Liebhaberbibliothek, die jährlich in vier bis sechs Bänden erscheinen soll. Für den Inhalt sind die wichtigsten der Denkwürdigkeiten Hamburgischer Familien, sowie die hervorragendsten Werke der eigentlich Hamburgischen Litteratur in Aussicht genommen. Die Auflage ist nur klein, da die Bibliothek nicht in den Buchhandel gelangen und ihre Verbreitung sich auf Hamburg beschränken soll. Erschienen oder in Vorbereitung sind u. a.: Paul Hertz, Unser Elternhaus; Berend Goos, Jugenderinnerungen; Ph. O. Runge, Pflanzenstudien; Lichtwark, Studien; Baron Merck, London und Paris 1851; O. Beneke, Die Familie Lorenz-Meyer; A. Köster, Hagedorns Gedichte; A. Metz, Brockes; Emma Dina Hertz,

geb. Beets, Urgrosseltern Beets, eine Auswahl Nachrichten von Reisenden über Hamburg. Ein Teil der Bände erscheint ohne weitere Ausstattung. Einige werden von Mitgliedern der Gesellschaft mit Kopfleisten und Schlussstücken geschmückt, für andere ist die Beihilfe von Künstlern in Aussicht genommen. Den Druck besorgt die Senatsdruckerei, das Büttenpapier, das anfangs aus Holland bezogen werden musste, wird jetzt ausschliesslich für die Publikationen der Gesellschaft in einer in Deutschland früher nicht produzierten Qualität hergestellt.

Es ist ein erfreuliches Ergebnis, dass diese Liebhaberbibliothek sich in kurzer Zeit eingebürgert hat. Der Einfluss, den auch der Inhalt mit der Zeit ausüben kann, braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden.

Wichtig verspricht das Unternehmen auch für das Buchbindergewerbe zu werden. Handelt es sich doch um einige tausend Bände jährlich, die auf einen guten Einband Anspruch machen. Die Mitglieder der Gesellschaft gehen mit gutem Beispiel voran. Schon auf der letztjährigen Ausstellung erschienen Einbände, deren Filete von den Besitzern entworfen waren.

Damit ist schon der erste Schritt auf ein Gebiet gethan, das bei uns erst wenig angebaut ist, die Herstellung ganzer Einbände durch Dilettanten. Es giebt schon eine Anzahl von Liebhaber-Buchbindern. Aber im allgemeinen haben sie sich künstlerische Aufgaben noch

nicht gestellt. Soll der deutsche Bucheinband die fast ausschliesslich herrschende antiquarische Richtung verlassen, so ist dies der Weg.

Im Anschluss an diese Bemühungen, Buch und Bibliothek zu pflegen, hat die Gesellschaft das Exlibris und das Lesezeichen in Holzschnitt und Lithographie von vornherein als eins der Arbeitsgebiete ihrer Mitglieder in Angriff genommen. Das Jahrbuch enthält zahlreiche Beispiele.

Mit dem Holzschnitt haben sich einige Mitglieder sehr rasch vertraut gemacht. Es wurde dabei der sogenannte Tonschnitt von vornherein ausgeschlossen, weil dessen Behandlung den Dilettanten zu weit führen, und weil dabei der sehr wichtige Zwang, die Zeichnung auf einfache Formen zu beschränken, wegfallen würde.



Mit Absicht sind für die gemeinsame Bethätigung der Kräfte zunächst Unternehmungen in Angriff genommen, deren Ziele allgemein verständlich waren und mit den verfügbaren Mitteln erreichbar schienen.

Finden die Bestrebungen ferner Anklang, so liegen noch viele andere Wege offen.

Mitgliedern der Gesellschaft, Fräulein Ebba Tesdorpf und Frau Marie Zacharias, verdanken wir als Resultat jahrelanger Mühen die genauesten

Aufnahmen des untergegangenen alten Hamburg. Fast jedes Haus könnte nach diesen Zeichnungen wieder aufgebaut werden. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die Hamburger Dilettanten sich weit eher und konsequenter die Darstellung der malerischen Schönheit ihrer Vaterstadt zur Aufgabe gemacht haben, als die Künstler.

Für die lebende Kunst ist dies Material noch nicht ausgenutzt. Der Hamburger Architekt hat seit einer Generation münchnerisch, berlinisch, hannoverisch, englisch, italienisch und französisch gebaut, das Hamburgische aber mit Konsequenz vermieden.

Da sonst nirgend eine Möglichkeit vorhanden scheint, soll im Jahrbuch der Gesellschaft auf Grund des unerschöpflichen Aufnahmematerials einmal die Frage aufgeworfen werden: welche besonderen Züge trug die bürgerliche Architektur in Hamburg, und was wäre davon in unseren Tagen praktisch noch umbildungsfähig?

Eine Anzahl jüngerer Dilettanten schickt sich an, das Werk der älteren fortzusetzen. Es sollen systematisch alle Hamburgischen Altertümer, die für uns von Interesse sind, aufgenommen werden, zunächst unter anderem die Reste der sehr schönen, zum Teil grossartigen Beischläge Hamburgischer Häuser des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Sodann die immer mehr verschwindenden Typen der Fischer- und Schifferhäuser in der nächsten Umgebung Hamburgs. Denn

in dieser einfachen, malerischen (aber im modernen, nicht im romantischen Sinne) Architektur stecken die Keime einer bürgerlichen Baukunst für das neue Hamburg, das in der weiteren Umgebung der alten Stadt im Entstehen ist. Der Präsident der Gesellschaft hat sich bereits im Anschluss an die alteinheimischen Formen und die kräftige und doch so diskrete Farbengebung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sein Landhaus errichten lassen. — Das gesamte Material soll im Jahrbuch publiziert werden.



Gemeinsam haben beide Gesellschaften den Versuch gemacht, der Originalradierung und Lithographie in Hamburg eine Stätte zu bereiten.

Die ältere Generation der einheimischen Künstler hat seit Jahrzehnten die Radierung und Lithographie aufgegeben. Es wurde nicht mehr gesammelt. Das lag in Hamburg nicht anders als überall.

Es wäre kurzsichtig gewesen, die Künstler zur Wiederaufnahme der vergessenen Kunstformen zu ermuntern, wenn nicht zugleich darauf hingearbeitet wurde, die Sammelfreude, die nie erlischt, der Kunst zuzuwenden, und der Produktion dadurch den Boden zu bereiten.

Dass ein lebhaftes Bedürfnis auch heute zum Sammeln treibt, beweist namentlich die Vorliebe

für die sogenannten Liebigbilder, die aus einer Spielerei der Kinder eine Beschäftigung der Erwachsenen geworden ist. Man kennt die vom künstlerischen Standpunkt meist schauderhaften Buntdrucke, die den Käufern von Liebigs Fleischextrakt seit einigen Jahrzehnten als Prämie verabfolgt werden. Die bunten Bilderchen werden jetzt mit grossen Preisen bezahlt. Es giebt einen wohlorganisierten Handel in diesem Artikel, seltene Blätter erreichen die Preise von Originalradierungen, in Berlin giebt es zwei Vereine der Sammler von Liebigbildern und es erscheinen illustrierte Fachblätter! Das Geld, das in diesen Spielereien angelegt wird, würde genügen, eine Blüte der Originalradierung an allen Orten zu zeitigen. So befremdend es klingt, dass einzelne Sammler tausende für diese Puschel ausgeben, so erfreulich ist das Zeichen an sich: die Freude am Sammeln ist wieder da.

Soll nun an einem Ort wie Hamburg zum Sammeln von Kunstblättern angeregt werden, so müssen die ersten Blätter ein sachliches Interesse haben. Bildnisse hamburgischer Persönlichkeiten, Motive aus dem heimischen Leben und der hamburger Landschaft, mit einem Wort künstlerische Hamburgensien ergeben sich damit als Inhalt von selber. Auch hier wird an vorhandene Neigungen angeknüpft. Es giebt seit alter Zeit sehr viele leidenschaftliche Hamburgensiensammler.

Doch darf keinerlei Zwang ausgeübt werden.

Nichts ist für den Sammler unerträglicher als die Mappe der Radiervereine. Schon ihr meist sehr grosses Format ist vom Übel. Sie schreckt den Liebhaber ab, der sie weder aufbewahren kann, noch ihren Inhalt auseinanderreissen mag, und sie verführt den Künstler, seine Kompositionen so gross anzulegen, dass sie nicht mehr aus der Hand besehen werden können.

Einzelblätter, unter deren Zahl man nach Belieben wählen kann, und die der Künstler von selbst nur in wenig umfangreichem Format halten wird, üben weit mehr Anziehungskraft und bahnen eine gesündere Art des Sammelns an. Für den Wandschmuck müssen Motive in grösserem Format und in dekorativerer Technik besonders geschaffen werden.

Dann dürfen die Blätter auch nicht zu teuer werden. Und dies ist der Punkt, an dem die fördernde Thätigkeit der Gesellschaften mit Fug und Recht einsetzen kann. Sie wollen die Platten erwerben und die Abdrücke ungefähr zum Selbstkostenpreis abgeben, aber wie bei der Liebhaberbibliothek ausschliesslich in Hamburg.

Dies waren die Grundsätze, nach denen die Gesellschaften zu verfahren beschlossen.

Die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle ist diesen Bestrebungen, nachdem die ersten Schritte gethan waren, zu Hilfe gekommen, indem sie eine Kupferdruckpresse anschaffte und allen Künstlern zur freien Verfügung stellte.

Der Erfolg ist überaus erfreulich. Eine grössere Anzahl von Künstlern hat sich mit den aufgegebenen Reproduktionsmitteln beschäftigt. Die Zahl der auf diesem Wege entstandenen Kunstblätter wächst von Monat zu Monat. Besonders wichtig verspricht die Wiederbelebung der Technik des künstlerischen Buntdruckes zu werden.



Man ist im Inlande vielfach der Meinung, dass diese Bestrebungen der Hamburger Kunstfreunde als Nachahmung englischer Vorbilder aufgenommen seien. Dies beruht jedoch auf einem Irrtum. Der englische Einfluss ist seit einer Generation in Hamburg sehr zurückgegangen. Gegenwärtig dürfte er in Berlin weit kräftiger wirken. — Wenn sich dennoch Ähnlichkeiten zeigen, so geht dies aus der nahen Verwandtschaft des Volksstammes und der Lebensbedingungen hervor.

Die beiden Hamburger Gesellschaften sind nicht darauf ausgegangen, in Nachahmung fremder Vorbilder künstlich neue Bedürfnisse zu wecken, sondern sie haben vorhandene Kräfte zusammenzufassen und zu organisieren versucht. Darin fühlen sie die Berechtigung ihrer Existenz und ihres Wirkens. Und wo immer sie neue Ziele aufgestellt haben, gehen sie vom Boden des Bestehenden aus. Das wird auch künftig so bleiben.



DIE HAMBURGISCHE LIEBHABER-BIBLIOTHEK



Wer ein Werk unternimmt, das ihm nützlich und nötig scheint, pflegt sich in seinen Gedanken auszumalen, wie es einst aussehen und wie es wirken wird. Es ist ihm dabei, ehe er eine Hand angelegt hat, so vertraut geworden, dass die Ausführung ihm etwas ganz Selbstverständliches erscheint, und dass er davon spricht, wie von etwas schon Gegenwärtigem.

Aber denen, die seinen Gedankengang noch nicht mitgemacht haben, und denen das Werk nicht so leibhaftig vor Augen steht, pflegt es, wenn sie die Idee zuerst vernehmen, durchaus nicht so plausibel zu sein, möge es den Urhebern auch als die einfachste und selbstverständlichste Sache von der Welt vorkommen.

Alle die Fragen und Zweifel, die sie längst hinter sich haben, tauchen von neuem auf und sind bei anderen viel schwerer zu besiegen, denn es fehlt ihnen die starke Macht, die allen Widerstand überwindet: der Wille zu schaffen.

So geht es der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde mit der Hamburgischen Liebhaberbibliothek.

In den Kreisen der Kunstfreunde war man schnell mit dem Gedanken der Liebhaberbibliothek befreundet geworden. Man sagte sich, es sei vom Hamburgischen Standpunkt ein sehr wichtiges Unternehmen, das zugleich für die künstlerische Bildung reiche Früchte verspräche.

Was den Hamburgern fehlt, ist nicht die Fähigkeit der Initiative. Wie seit Jahrhunderten ist der Privatmann in Hamburg heute noch geneigt und imstande, aus eigenem Entschluss auf neue Ziele zuzustreben, und so wenig wie in früheren Zeiten pflegt er auf das Vorgehen des Staates zu warten, wenn es gilt, neue Bedürfnisse zu befriedigen.

Wohl aber ist in Hamburg ein Element schwach entwickelt, dessen Vorhandensein allein den ruhigen, sicheren Fortschritt verbürgt, das ist die Tradition. Jedes Geschlecht pflegte in Hamburg bisher in allen Dingen von vorn anzufangen. Erst die Gründung der stattlichen Reihe von Instituten, die der Kunst und der Wissenschaft dienen, hat in unserem Jahrhundert bei uns für viele Gebiete die Möglichkeit einer Tradition geschaffen. Freilich umspannt ihr Ring noch lange nicht das ganze Gebiet des Kulturlebens.

Die Kraft der Tradition zu stärken, wurde die Liebhaberbibliothek in erster Linie unternommen.

Man weiss in Hamburg im ganzen zu wenig von der eigenen Vergangenheit. Nirgends ist

das Andenken bedeutender Menschen und Thaten so unsicher wie in Hamburg. Bis vor kurzer Zeit erfuhr die heranwachsende Jugend in der Schule von der Hamburgischen Geschichte nur sehr wenig. Mit Staunen beobachtete der Hamburger beim Preussen, wie genau er über die Erscheinung, den Charakter und die Thaten seiner Herrscher unterrichtet war. Aus dem historischen Leben seiner Vaterstadt, das freilich nicht so sichtbar an die Thätigkeit einzelner Menschen wie an die von vielen geförderte Entwickelung von Zuständen gebunden erscheint, war dem Hamburger nicht viel mehr als hie und da ein Name, ein Ereignis in vager Beleuchtung bekannt. Wie unsere politischen und sozialen Verhältnisse geworden sind, das wussten nur die wenigen, die sich aus irgend einem Grunde mit der Hamburgischen Geschichte eingehender beschäftigt hatten. Und doch stellt gerade die Verfassung unseres Staates, die mit der freiwilligen Beteiligung vieler rechnet, an das Verständnis und die Opferwilligkeit des Bürgers grosse Ansprüche.

Dass die Hamburger Familie der Liebhaberbibliothek eine freundliche Aufnahme bereiten würde, liess sich voraussehen.

Nachdem die Idee acceptiert ist, kommen nun vielerlei Bemerkungen über die Ausführung.

Warum erscheinen die Werke nicht im Buchhandel? Das pflegt die erste Frage zu sein.

Es hätte ja auch nahe genug gelegen, dass die Gesellschaft sich mit einer der Hamburgischen Firmen verbunden hätte. Aber dem stand sofort entgegen, dass die so überaus wertvollen Familienbücher für den Buchhandel nicht zur Verfügung gestanden hätten.

Dann lag es im Wesen der Idee, dass die Verbreitung der Bibliothek auf Hamburg beschränkt bliebe. An einen Verleger hätte diese Forderung nicht erhoben werden können.

Schwerlich auch wäre ein Verleger auf das Unternehmen eingegangen. Schon wegen der hohen Spesen nicht, mit denen der Buchhandel zu rechnen hat. Es kam dann noch eins hinzu. Dass lebende Hamburgische Schriftsteller und Forscher ihre Werke oder ihre Kraft der guten Sache unentgeltlich widmen würden, solange das Unternehmen nicht auf Gewinn angelegt war, stand zu hoffen (wie es sich auch in höchst erfreulichem Umfange bewährt hat). Aber von dem Moment, wo es sich um einen Verlegergewinn gehandelt hätte, wäre es nicht angängig gewesen, diese freiwillige Mitarbeiterschaft in Anspruch zu nehmen.

Ein Übelstand bleibt es, dass die Liebhaberbibliothek nur in wenige Hände kommt.

Aber die Erfahrung hat bereits gezeigt, dass

die Bände darum nicht weniger gelesen werden. Wer sie besitzt, hat Mühe, sie im Hause zu behalten.

Auch liesse sich wohl denken, dass im Laufe der Jahre, wenn das Bedürfnis sich zeigt, die wichtigsten Werke in geschmackvollen aber wohlfeilen Ausgaben für die weitere Verbreitung noch einmal aufgelegt werden.

Dass ein Verleger die äussere Ausstattung so vornehm hätte gestalten können, das wäre von vornherein ausgeschlossen gewesen. Darauf aber musste die Gesellschaft aus anderen Gründen hohes Gewicht legen: im Interesse des Buchgewerbes (Buchdruckerei und Buchbinderei) in Hamburg.

Die vielen Privatdrucke, die auf Hamburger Pressen hergestellt werden, pflegten bis in die letzten Jahre ganz ohne künstlerische Absicht gedruckt zu werden. Werke wie das von Oskar Tesdorpf herausgegebene Familienbuch bildeten eine seltene Ausnahme. Seitdem die Liebhaberbibliothek erscheint, haben die Privatdrucke in Papier und Lettern sich meistens dem neuaufgestellten Typus angeschlossen.



Die Liebhaberbibliothek giebt jetzt den Mittelpunkt eines Komplexes von Bestrebungen ab.

Sie soll mit ihrem Inhalt die Kraft des freu-

digen, opferwilligen und einsichtigen Lokalpatriotismus stärken, der in Hamburg, wie überall in Deutschland, die starke Basis des Reichsgedankens bilden muss und nicht etwa zu ihm im Gegensatz steht.

Sie soll zur Begründung und Pflege gewählter Privatbibliotheken anregen helfen.

Durch ihre typographische und ornamentale Ausstattung soll sie die in Deutschland noch mangelnde Gewöhnung an solide und gediegene Buchausstattung festigen, mit einem Wort, die Freude am Buch als Kunstwerk erwecken.

Und schliesslich soll sie für eine sorgfältigere Behandlung des Bucheinbandes interessieren.



LIEBHABERHOLZSCHNITT



Immer wieder werden die Mitglieder unserer Gesellschaft gefragt: »Weshalb plagt ihr euch mit dem Holzschnitt? Es giebt so viele bequeme und billige Methoden der Vervielfältigung, dass ihr euch die Last und Mühe sparen solltet. Ihr könntet noch schneller voran kommen mit eurer Liebhaberbibliothek, mit eurem Jahrbuch, wenn ihr euch einer mechanischen Vervielfältigung bedienen wolltet, und ihr wäret viel freier in der Wahl der Darstellungsmittel. Jetzt müsst ihr euch beständig fragen, kann der Liebhaberholzschnitt ausführen, was ich zeichne, und ihr müsst ängstlich auf jedes Detail achten. Seid doch nicht so thöricht altmodisch.«

Das alles scheint ganz richtig. Aber nur für den, der nicht genau zugesehen hat.

Es kommt für die Gesellschaft der Kunstfreunde nicht darauf an, dass schnell, leicht, billig und viel gearbeitet wird. Der Liebhaber hat die Musse und den Willen, sich zu vertiefen.

Und gerade ihm ist es ein heilsamer Zwang,

dass er sich auf die wenigen Ausdrucksmittel der Linie und des Fleckes zu beschränken hat, denn diese Formen genügen, um das Wesentliche der Erscheinungen, die er verwenden kann, wiederzugeben. Diese Beschränkung giebt den Arbeiten des ganzen Kreises trotz aller individueller Verschiedenheit eine gemeinsame Haltung, die der Gesamtwirkung des von ihnen illustrierten Werkes zu gute kommt.

Dann bietet der Holzschnitt die einzige Gewähr, dass die Einheit des typographischen Charakters dem Buche wiedergewonnen wird.

Die Seite Letterndruck setzt sich aus festen und starken, wenn auch kleinen Einzelformen zusammen.

Mit diesen vertragen sich die zarten Linien des Kupferstiches und der Radierung nicht gut, die Töne und Tönchen des modernen Holzschnittes (Tonschnittes) und der ihm nahe stehenden mechanischen Vervielfältigungen der Tuschzeichnung und der Photographie noch weniger.

Nur der kräftige Holzschnitt, der sich auf seine ursprünglichen Mittel beschränkt, kommt neben der starken Wirkung des Letternsatzes auf.

Vor allem aber nötigt der Holzschnitt zu einer grossen Strenge und Selbstzucht. Was nicht bei aller Einfachheit sorgfältig durchgebildet ist, fällt in der Wiedergabe durch den Holzschnitt roh und barbarisch aus. Vertiefung des Gefühls für Form und Bewegung lässt sich nur auf diesem Wege erreichen. Die Skizze hat

ihren Reiz, aber es muss die der Meisterhand sein. Der Dilettant kann den höchsten Grad nur erreichen, wenn er mit entwickeltem Gefühl der Erscheinung bis in ihre zartesten Umrisse folgt. Delikatesse, das muss bei der Buchausstattung sein Ziel sein. Wenn er eine Pflanze zeichnet, so muss die Beobachtung der Blatt- und Stengelansätze, der Schwellung des Fruchtknotens, der Umrissbewegung von Kelch und Blumenblatt auch dem Auge des Forschers genug thun. Erst wenn dieses sichere Können da ist, kommen andere Eigenschaften in Betracht.

Zu dieser strengen Selbstzucht führt der Liebhaberholzschnitt immer wieder zurück, und deshalb sind die Mitglieder unserer Gesellschaft nicht gesonnen, ihn mit bequemeren und billigeren Reproduktionsmitteln zu vertauschen.

Mit Genugthuung dürfen wir konstatieren, dass im letzten Jahre neue Kräfte sich dieser Technik zugewandt haben. Wir wollen es den Damen, die die Überwindung der ersten Schwierigkeiten und Vorurteile durchgesetzt haben, nicht vergessen.

Die rasche Entwickelung der Kräfte in den ersten drei Jahren praktischer Versuche giebt uns die Hoffnung auf künftige Leistungen, die weit hinausgehen über das, was anfangs erreichbar schien.

Der ornamentale Stoff ist in unendlicher Fülle vorhanden. Aber es wird nötig sein, ihn planmässig zu bearbeiten.

Für ein Werk im Elzevierformat liesse sich die ornamental fast noch so gut wie unbeachtete Welt unserer Moose und Flechten zu Grunde legen.

Ein Buch in grösserem Format könnte mit Motiven geschmückt werden, die unsere wilden Zwiebelgewächse und ihre nächsten Verwandten hergeben oder unsere wilden Orchideen, die einen von unserem Ornament kaum erst berührten Formenschatz enthalten.

Von durchgehend gleicher Grösse sind unsere wilden Hahnenfussgewächse (die Anemonen eingeschlossen) ornamental ausserordentlich reizvoll, und es liesse sich ein stattliches Buch mit ihren zierlichen, edlen Formen geschmückt denken. Ähnliches gilt von unseren wilden Lippenblütlern. Was mit unseren Binsen und Gräsern geschaffen werden kann, braucht nur angedeutet zu werden.

Diese innere Verwandtschaft der für den Schmuck jedes einzelnen Bandes benutzten Formen bietet manche Vorteile. Ausser der Einheitlichkeit und Ruhe des Gesamteindruckes kommt der Vorzug in Betracht, dass durchgehends derselbe Massstab verwendet werden kann. Und auf die Phantasie der Erfinder dürfte die Beschränkung auf einen engeren Kreis in sich verwandter Formen nachdrückliche Anregung ausüben.

Dass unsere Buchornamentik einen solchen Anstoss sehr wohl brauchen kann, wird jeder bestätigen, der den Stand der Dinge kennt. Es liegt gegenwärtig die Gefahr nahe, dass wir in eine Periode der Nachahmung englischer Vorbilder verfallen, wenn nicht an allen Orten kräftig gegen diese neueste Neigung reagiert wird.

Ohne die Beteiligung der Künstler, und zwar hervorragender Künstler, werden die Bestrebungen unserer Kunstfreunde das höchste Ziel naturgemäss nicht erreichen können. Es wird deshalb der Plan, mit der Zeit die Hilfe besonders geeigneter künstlerischer Kräfte zu sichern, im Auge behalten.

Vielleicht wird eine Auswahl von Brockes Gedichten die Veranlassung geben, dass der erfindende Künstler und der ausführende Dilettant sich zu einem bedeutenden gemeinsamen Werk zusammenfinden.

Ausser in der Buchausstattung ist der Liebhaberholzschnitt für das Lesezeichen und das Bücherzeichen schon vielfach in Anwendung gekommen.

Längst hat man versucht, das Lesezeichen künstlerisch zu behandeln. Sogar die Reklame hat sich seiner schon bedient.

Aber bisher ist es doch noch nicht ernsthaft als Ausdrucksmittel dekorativer Ideen angewandt. Wenn es auch nicht so viel Möglichkeiten bietet wie das Exlibris, sollte man es

daneben doch ernsthaft bearbeiten. Es bildet gewissermassen eine Ergänzung zum Bücherzeichen. Dass es keine blosse Spielerei ist, weiss jeder, der es in Gebrauch genommen. Nur muss man es reichlich zur Verfügung haben und einen Behälter zur Aufbewahrung machen lassen, am besten einen Kasten, der das Herausnehmen erleichtert. Praktisch ist dabei hinten im Inneren eine nach vorn geneigte Platte einzulegen, die die oberen Blätter vortreibt.

Die Form des Lesezeichens bietet der raumfüllenden Phantasie sehr viel Anregung. Man kann sich begnügen, oben ein kleines Wappen, eine Blume oder dergleichen anzubringen, dann bleibt eine Fläche für Notizen frei. Man kann die ganze Fläche bedecken, indem man von oben eine Ranke herabhängen, von unten eine Pflanze hinaufwachsen lässt — aus der Erde, aus einem Gefäss. Ein deckendes Grundmuster lässt sich denken, und wer die Figur beherrscht, kann sie in mancherlei Stellung und Bewegung dem Raume anpassen. Auch landschaftliche Motive fügen sich dieser Raumfigur, die an die des japanischen Kakemono erinnert, auf die mannigfaltigste Weise ein. —

Viele alte Ausdrucksformen des künstlerischen Vermögens hat unsere Kunst wieder aufgenommen, die Malerradierung und -Lithographie, die Medaille, die Plakette. Aber ausser dem Plakat hat kaum eine andere so gänzlich neue Gestalt gewonnen wie das Bücherzeichen.

Es ist, als ob man in unserer Generation erst entdeckt hätte, was für ein köstliches Gefäss für die Erfindung aller denkbaren Gestalt das Bücherzeichen bietet.

Ursprünglich ist es, wie Buchdruck, Holzschnitt und Kupferstich, eine deutsche Erfindung. Es hatte erst Sinn, als der einzelne viele Bücher besitzen konnte und als er begann, sie seinen Freunden zu leihen. Manuskripte hatte man nicht verliehen. Wenn man sie mit seinem Wappen schmückte, so geschah es im selben Sinne, der es auf dem Schranke oder über dem Portale anbrachte.

Die ersten deutschen Bücherzeichen stammen noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Im sechzehnten schufen die grössten deutschen Künstler, Dürer vor allen, auf diesem Gebiet. Das Wappen gab fast ausnahmslos das Motiv.

Ununterbrochen blieb das Bücherzeichen in Geltung bis in unser Jahrhundert, ganz wurde es nie abgeschafft, wenn es auch, wie die meisten alten Formen, zu unserer Zeit allmählich in Kunstlosigkeit verkam.

Dann erfolgte in England, Frankreich und Deutschland ein neuer Aufschwung. Künstler und Dilettanten griffen nach dem neuen Ausdrucksmittel, es fanden sich Sammler — zuerst, wie es Sammler aller möglichen Dinge giebt, Sammler an sich, denen das Objekt einerlei ist, dann Liebhaber, die auf Kunst ausgingen. Und schliesslich bildeten sich sogar Gesellschaften für

die Sammlung und Pflege des Exlibris, und es wurden zahlreiche Publikationen veranstaltet.

Nach Hamburg ist noch wenig davon gedrungen, obgleich mir eine ganze Anzahl von Liebhabern bekannt ist, die seit Jahren ihre Bibliothek durch ein Bücherzeichen zusammenhalten. Die Pflege einer Bibliothek ist ohne ein solches kaum denkbar. Es giebt wenigstens kein besseres Mittel, um die Freude am Besitze des Buches und seine Wertschätzung auszudrücken. Wohl geschieht das auch durch den Einband, aber das Bücherzeichen giebt dem Buche die lebendige und unmittelbare Beziehung zum Besitzer. Sie überdauert sogar den Tod: in einem gut gebundenen Buche wird der spätere Besitzer gern das Exlibris des ersten schonen.

Seit das Bücherzeichen wieder gepflegt wird, hat es einen ganz neuen Inhalt bekommen. Bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts war es dem ornamentalen Zeitgeschmack gefolgt, hatte nach und nach die Wandlungen der Heraldik erfahren, war im siebzehnten Jahrhundert emblematisch gewesen und hatte die Urnen-, Ruinen- und Trauerweidenornamentik des ausklingenden achtzehnten Jahrhunderts mitgemacht. Dann war es im Verfall des Geschmacks unter dem Bürgertum des neunzehnten Jahrhunderts verdorrt und wurde in unseren Tagen namentlich von den Engländern, die als leidenschaftliche Bücherfreunde die nächsten dazu waren, wiedererweckt.

Sie begnügten sich nicht damit, nachzubilden,

was einmal gegolten hatte, obgleich es auch bei ihnen Künstler giebt, die sich an die Beham und Solis unserer Renaissance anlehnen, sondern sie gaben dem Exlibris einen neuen Inhalt. Fast alle grossen englischen Maler unserer Epoche sind an der Ausbildung des Exlibris beteiligt. Als bahnbrechender Spezialist ist seit einigen Jahren Anning Bell aufgetreten, der einen eigenen Typus ausgebildet hat. Keiner hat wie er das Geschick, Figuren und Ornamente zu einem vornehmen und im edelsten Sinne dekorativen Ganzen zu verschmelzen.

Die Franzosen haben keinen Spezialisten von dieser Originalität hervorgebracht.

In Berlin ist in jüngster Zeit J. Sattler hervorgetreten und hat eine sehr grosse Zahl geistreicher Kompositionen geschaffen.

Für Dilettanten sind aber die meisten dieser Entwürfe als Vorbilder nicht zu empfehlen, da sie zuviel Figürliches enthalten.

In der Regel wird ihnen das Wappen doch am nächsten liegen, namentlich in Hamburg.

Neben dem Wappen giebt dem Dilettanten die Blume dankbare Motive, die er zu beherrschen vermag. Namentlich für das Bücherzeichen der Frau liegt es nahe, deren Lieblingsblume zu Grunde zu legen.

Auch das Stillleben dürfte mehr als bisher zu beachten sein, denn es wurde noch wenig verwendet, und aus dem bürgerlichen Berufe des Besitzers lassen sich leicht allerlei Motive

dafür finden, die an die Kraft des Dilettanten keine zu hohen Anforderungen stellen.

Figürliches ist, wie immer, nur dem zu raten, dem die Form zur Genüge vertraut ist, und der nicht nötig hat, es nach alten oder neuen Vorlagen ängstlich zu kopieren.

Der ornamentale Schmuck des Bücherzeichens kann auch sehr wohl aus dem Charakter der Bibliothek abgeleitet werden. Eine theologische Büchersammlung wird ein anderes Bücherzeichen haben müssen als eine Bibliothek der Jagdlitteratur.

Wer ältere Bücher sammelt, braucht ein grösseres Bücherzeichen als der Besitzer einer Sammlung neuerer Ausgaben. Am besten thut, wer sich sein Bücherzeichen in zwei oder drei Formaten anfertigen lässt.



BUCHEINBÄNDE



Der Deutsche liebt das Buch nicht mehr.

Er gesteht es zwar nicht gern zu, und wenn es behauptet wird, pflegt er zu protestieren.

Aber wenn die Bücher in Deutschland geliebt würden, wie bei unseren Nachbarn, würden wir sie dann nicht geschmackvoller ausstatten in Lettern und Papier? Würden wir reiche Häuser mit allem Luxus finden, in denen die Bibliothek durch einen winzigen Glasschrank vertreten ist mit einigen Dutzend üblicher Klassiker in Kaliko mit wilder Goldpressung?

Nicht immer war es so. Vor hundert Jahren, als wir ein armes Volk waren, wurde das Buch anders behandelt. Freilich besassen wir damals litterarische Interessen, die tiefer und weiter gingen als heute.

Deutsche Privatbibliotheken, soweit sie überhaupt vorhanden sind, pflegen schlecht gebunden zu sein. Wie gering im allgemeinen das Verständnis für die Freude ist, die der Bücherliebhaber auch am Einband hat, davon wissen die wenigen Bücherfreunde ein Lied zu singen. Achselzucken und Kopfschütteln sind noch die mildesten Formen, in denen sich die tiefe Missbilligung zu äussern pflegt.

Freilich haben die letzten Jahrzehnte schon einige Besserung gebracht. Unsere Buchbinder vermögen hohen Anforderungen zu genügen. Namentlich in Hamburg, wo das Leder überhaupt eine so vielseitige Verwendung in der Dekoration erfahren hat, wird der Einband von zahlreichen Liebhabern nicht mehr als eine Sache der blossen Bestellung angesehen, sondern als ein Feld eigenen Studiums und selbständiger Überlegung.

Deshalb erschien es der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde wichtig, diesen Bücherfreunden die kostbaren Drucke ihrer Liebhaberbibliothek zur Verfügung zu stellen, und in ihren Jahresausstellungen dürfte der Liebhabereinband künftig einen hervorragenden Platz einnehmen.

In den Sitzungen des vergangenen Jahres ist die Einbandfrage wiederholt erörtert, und bei der Betrachtung alter und moderner Musterleistungen ist die Möglichkeit erwogen, wie weit der Liebhaber sich aus Eigenem am Schmuck seiner Bibliothek zu beteiligen vermag.



In den meisten Fällen wird ein eingehendes Studium der Werke älterer Zeit die Grundlage und den Ausgangspunkt neuer Versuche bilden.

Der Bucheinband in der dekorativen Gestalt, die wir heute anstreben, existiert eigentlich erst

seit dem siebzehnten und gehört in seiner folgerichtigen Durchbildung sogar wesentlich dem achtzehnten und dem Anfange unseres Jahrhunderts an. Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst war das Buch ein Individuum. Es wurde einzeln auf Pulten ausgelegt. Seiner Kostbarkeit gemäss wurde es reich geschmückt. Es kam dabei in Betracht, dass es bei seiner Grösse kaum noch zu den Mobilien zählte, manche Bücher waren so umfangreich, dass sie sich kaum aufheben liessen, oft lagen sie noch obendrein angekettet. Somit bot für den Schmuck wesentlich nur der obere Deckel Raum, den man mit metallenen Beschlägen, oft mit Elfenbeineinlagen, getriebenen Reliefs oder edlen Steinen schmückte. Die Empfindlichkeit der Pergamentblätter gegen den wechselnden Feuchtigkeitsgehalt der Luft machte eine Verbindung der schweren Deckel durch Klammern notwendig, die lange Zeit auch bei gedruckten Büchern, wo sie nicht nötig sind, aus alter Gewohnheit beibehalten wurden und heute noch den Gebet- und Gesangbüchern einen altertümlichen Anstrich geben. Der untere Deckel wurde zur Zeit des geschriebenen Buches nur bei den kleinen Gebetbüchern geschmückt, die man bei sich trug.

Sowie die Buchdruckerkunst wirkliche Bibliotheken im modernen Sinne möglich machte, änderte sich die dekorative Behandlung des Buches, das nun nicht mehr einzeln ausgelegt, sondern auf Börtern in Reih und Glied aufgestellt wurde.

Nun trat der Rücken als der für die Dekoration wichtigste Teil an die Stelle des Deckels. Aber sehr langsam erst gelangte man dazu, die volle Konsequenz aus der Veränderung zu ziehen, eigentlich erst im achtzehnten Jahrhundert, wo man zuerst die Fläche eines mit Büchern bestellten Regales als dekorative Einheit zusammenfassen lernte. Bei vielbändigen Werken wurde dabei dasselbe Prinzip zur Geltung gebracht, das in der preussischen Uniform zur Verwendung der durchgehenden Querteilung vermittelst Achselklappen und Gürtel gleicher Farbe geführt hat. Auf dem Buchrücken erschienen für Titel und Bandzahl die eingelegten Lederschilder in kontrastierender Farbe, meist dunkler als der Grund.

Oft wurde für eine ganze Bibliothek ein und derselbe Einbandtypus durchgeführt, was unleugbar von höchstem dekorativen Wert ist, da es eine herrliche ruhige Fläche ergiebt.

Am reichsten entwickelte sich die Behandlung des Buchrückens gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts und zu Anfang des unseren. Die Vergoldung wurde energischer; der Ton des Leders heller — am köstlichsten wirkte das helle Kalbleder mit reicher starker Vergoldung — die Farbe der Schilder wurde mit grösstem Raffinement abgestimmt. Das dekorative Ziel war die Herstellung einer hellen, lichten, goldig wirkenden Bücherwand.

Wenn wir uns für unsere Bibliotheken nach liebenswürdigen Vorbildern umsehen, finden wir

sie hier. Vor allem können wir den obersten Grundsatz lernen, dass das dunkle Leder zu vermeiden ist. Liebenswürdigeres als gelbes Kalbleder mit reicher Vergoldung und Schildern in Türkisblau, in zartem Rot oder Grün lässt sich nicht denken. Die Wahl der Farben fordert ein eigenes Studium. Hier kann der Liebhaber auf die Leistungsfähigkeit der Lederfabrikation von grossem Einfluss werden.



Es kann nicht ausbleiben, dass sich der Dilettantismus auch bei uns der Buchbinderei zuwendet. Dass Bücherfreunde sich ihre Bibliothek selber binden, kommt in Deutschland schon häufiger vor, als man denken sollte. Aber es fehlt dabei fast immer die Absicht, künstlerisch zu arbeiten, und dessen bedarf es jetzt gerade.

Denn wir können von unseren Buchbindern so wenig wie von irgend einem anderen deutschen Handwerker erwarten oder verlangen, dass er nach neuen Formen sucht. Bisher haben sich unsere Buchbinder mit seltenen Ausnahmen begnügt, nach alten Mustern zu arbeiten. Wer etwas anderes von ihnen beansprucht, verkennt ihre Fähigkeit und ihre ökonomische Lage.

Nur der Liebhaberbuchbinder von eigenem Geschmack und im Besitz zeichnerischen Könnens wird vorläufig bei uns imstande sein, neue

Wege einzuschlagen. Er kann sich Versuche aller Art gestatten, die dem Buchbinder zu zeitraubend und zu kostspielig sind, und er ist in der Lage, sich von den besten Erzeugnissen nicht nur der alten Zeit, sondern auch der jüngsten Bewegung in England und in Dänemark anregen zu lassen.

Wer nicht selber binden will, kann seinen Buchbinder Filete für die Goldpressung nach eigenen Zeichnungen herstellen lassen oder, was einen Schritt weiter führt, die künstlerische Behandlung des vom Buchbinder aus dem Groben fertiggestellten Einbandes in die Hand nehmen.

Die ersten derartigen Versuche haben in Hamburg schon ein erfreuliches Resultat ergeben.

Wer auf diesem Gebiete arbeiten will, sollte sich jedoch eins klar machen: das Buch gehört mit anderen in Reih und Glied auf den Bücherbort. Es soll sich dort verträglich benehmen und seine Nachbarn nicht verletzen. Deshalb darf es keine Metallbeschläge oder sonstige Verzierungen in starkem Relief haben. Der Bucheinband ist zum Schutze des Inhaltes da und soll im Prinzip nicht selber noch geschützt werden müssen. Er darf deshalb nicht aus zartem, leicht abnutzbarem Material bestehen. Besseres Material als Leder ist immer noch nicht gefunden.

Bucheinbände sich auszudenken, die nur gelegt und nicht in den Bücherbort gestellt werden können, ist ein Anachronismus und rächt sich wie jede Affektation. Sie sind überall im Wege, und ihre Reinhaltung erfordert besondere Bedienung.

BILDNISMALEREI UND AMATEUR-PHOTOGRAPHIE

Vortrag in der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-photographie



Das gewöhnliche Arbeitsfeld des Amateurphotographen ist die Landschaft.

Es liegt jedoch ein anderes wichtiges Gebiet vor ihm, das er seltener und mehr zum Scherz zu betreten pflegt, wo wir jedoch, was für die Landschaft nicht so unmittelbar Geltung hat, seine Hilfe ernstlich brauchen.

Das ist die Bildnisphotographie.

Die Bildniskunst hat durch die Photographie einen schweren Schlag erlitten. Weite Gebiete, wie die der Radierung, des Kupferstiches, der Lithographie, sind seit dem Aufkommen der Photographie verödet. Die Miniaturmalerei ist so gut wie gänzlich zu Grunde gegangen, die Ölmalerei wesentlich eingeschränkt.

Im Dienste eines unerzogenen Publikums, das sich unter allen Umständen schmeicheln lassen will, hat die Bildnisphotographie allmählich auf die Kunstmittel, die in ihrem Bereich liegen, verzichten müssen. Die alten Daguerreotypien pflegen sehr viel künstlerischer zu sein, als die neuesten Aufnahmen. Alle Anstrengungen einzelner Berufsphotographen sind dagegen bei uns nicht aufgekommen. Und die Wahrheit, der das

Publikum in der Photographie aus dem Wege gegangen ist, hat es allmählich auch in der Bildniskunst zu ertragen verlernt. Es verlangt jetzt auch vom Künstler, was es beim Photographen durchgesetzt hat: Schmeichelei.

Unsere Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie hat die Pflege des Bildnisses auf ihr Programm gesetzt.

Der Erfolg wird davon abhängen, wie weit sich die arbeitenden Mitglieder in ihre Aufgabe vertiefen.

Dazu gehört das Studium des gesamten Gebietes der Bildniskunst, soweit die Dokumente vorliegen. Die Aufgabe unserer Zeit lässt um so schärfer sich formulieren, je besser wir erkannt haben, worin frühere Epochen ihr Ziel gesucht, und wie sie es erreicht haben.

Die Bildnismalerei ist immer Dokument, selbst wo sie es nicht sein möchte. Sie kann nichts verhüllen und nichts verbergen. Jede Grösse und jede Schwäche des Geschlechtes, dem sie dient, muss sie an den Tag bringen. Die Geschichte der Bildnismalerei ist wesentlich Kulturgeschichte. Sie lehrt uns am unmittelbarsten, was jedes Geschlecht war oder was es scheinen wollte. Deshalb kann von einer Entwickelung der Bildnismalerei nicht die Rede sein. Es findet im Grunde kein Fortschreiten, keine Steigerung statt, sondern ein immer wiederholtes Abbrechen und wieder von vorn Beginnen. Jede Generation hat ihr eigenes Ideal und sucht es

mit eigenen Mitteln auszudrücken, und jede kommt so weit, wie ihre Kraft und Kultur reicht.

Die neuere Bildnismalerei beginnt mit der Morgenröte der heutigen Kultur fast gleichzeitig in Italien und im Norden. Am interessantesten sind die Anfänge in der blendenden nordischen Renaissance der Niederlande zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Der erste Bildnismaler, der die äussersten Grenzen seiner Kunst ermessen hat, ist Jan van Eyk.

Er löst die Gattung aus dem epischen Gesamtkunstwerk des Altarbildes los. Auf seinem berühmten Genter Altar ist das Bildnis noch gebunden. Stifter und Stifterin knieen im Gebet vor ihren Schutzpatronen. Das Bildnis des Kanzlers Rolin im Louvre und das herrliche kleine Mönchsbildnis im Berliner Museum sind in die ideale Sphäre der Legende gerückt. Rolin kniet in einem herrlichen Turmgemach vor der thronenden Madonna, und hinter ihnen öffnet sich der Altan auf die grossartigste Landschaft, die je gemalt wurde. Auf dem Berliner Bilde besucht ein Karthäusermönch die Jungfrau in ihrem himmlischen Schloss. Die heilige Barbara, seine Schutzpatronin, stellt den Knieenden der Himmelskönigin vor, die mit dem Christkind auf dem Arme gerade auf den Altan heraustritt. Durch die grauen Bogen lacht wieder eine herrliche Landschaft herauf. — Feierlich stehen auf dem Londoner Bildnis des Arnolfini, des Agenten der Medici in den Niederlanden, Braut und Bräuti-

gam in ihrem reichen Gemache nebeneinander, und in beteuernder Geberde hält der »Mann mit den Nelken« in Berlin das Symbol der Treue in der Hand. Selten erscheint ein so einfaches feines, studienartiges Motiv, wie auf dem Porträt des Arnolfini in Berlin. Man sieht, das Bildnis ist etwas Neues, bedarf noch der Motivierung.

Hundert Jahre später malt Holbein seinen Kaufmann Georg Gisze des Berliner Museums. Er steht in seinem Comptoir, umgeben von allen Geräten, die ein Kaufmann braucht, sogar die Kugel mit dem Bindegarn mangelt nicht. Der Hintergrund religiöser Beziehungen fehlt vollständig. Der Dargestellte ist nicht emporgehoben über sein alltägliches Leben, sondern im Gegenteil bildet das Bildnis die Synthese seiner bürgerlichen Existenz.

Aber noch ist die volle Freiheit nicht gewonnen, man sieht auf den ersten Blick: das ist einer, der sich hat porträtieren lassen. Ganz frei wird das Bildnis trotz der grossartigen Schöpfungen der Nürnberger, Augsburger, Mailänder und der Florentiner wohl erst in Venedig.

Ein typisches Beispiel bildet das Selbstporträt Titians in der Berliner Galerie. Da sind die Glieder gelöst. Wie sich der Mann hält, wie er blickt, wie die Finger auf den Tisch trommeln, das ist völlig ungezwungen. Der Geschilderte ist nicht für den Maler oder den Beschauer hingesetzt, sondern wie mit sich allein. Nicht umsonst wurde Titian der erste grosse Typus des

internationalen Fürstenmalers, der in Venedig wie ein Grosser Hof hält und mit den Gewaltigen der Welt auf gleichem Fusse verkehrt.

Aus den Religionskämpfen und den politischen Wirren, die daraus hervorgingen, war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eine veränderte Situation in Europa geschaffen. Die neuen Centren der künstlerischen Produktion lagen nicht mehr in den einzelnen vlämischen und süddeutschen und italienischen Städten und noch nicht in Paris und London, sondern in den Niederlanden und in Spanien, die miteinander die grossen Kämpfe geführt hatten.

Ein wunderbares Bild bieten die Niederlande. Der belgische Teil war von den Spaniern behauptet, hier setzte die katholische Reaktion ein und führte unter der machtvollen Persönlichkeit eines Rubens zu einer neuen Blüte der Kunst.

Und nebenan, kaum ein paar Meilen entfernt, erhob sich fast um dieselbe Zeit die erste ganz moderne künstlerische Bewegung, die erste im Wortsinn profane, das heisst ausserhalb der Kirche erwachsene Kunst, die der Holländer.

Wie in allen anderen Gattungen, drückt sich der Kontrast auch im Bildnis aus. Bei Rubens und van Dyck, den reisenden internationalen Hofmalern, die die Grossen ihrer Heimat und ganz Europas malten, dominiert der Aristokrat mit dem schmalen Gesicht und den schmalen langen Händen alter Rasse. Die Stellung ist elegant vornehm, fast herausfordernd und streift

gelegentlich an Pose. Es ist fraglich, ob die Menschen wirklich alle so gut stehen und sitzen konnten, und ob sie so schöne Hände so absichtlich zur Schau trugen. Selten gehen die Maler, wie bei einigen vornehmen Frauenbildnissen und denen befreundeter Künstler, ins Intime. Aber vornehmere Bildnisse sind nicht gemalt worden.

Zur selben Zeit trug Holland eine Bildniskunst ganz anderer Art. Niemals ist das Bildnis so sehr ein Lebensbedürfnis weiterer Volkskreise gewesen, niemals hat es eine ähnliche Fülle von Motiven entwickelt.

Die Holländer haben zuerst den ganzen Kreis der Möglichkeiten umschrieben, vom Gruppenbildnis, das Dutzende von Männern in Lebensgrösse vereinte, vom Familienbildnis bis zu den kleinen Kabinettstücken von Terburg und den Miniaturen, die als Schmuck getragen wurden. Das zweite Haupt der Schule, Frans Hals, war ausschliesslich Bildnismaler, und das umfassende Genie der Schule, Rembrandt, vertiefte auch das Bildnis, wie in dem wunderbaren »Six am Fenster«. Es ist sehr lehrreich, dieses Werk mit dem Gisze von Holbein im Berliner Museum zu vergleichen. Six steht lesend mit dem Rücken gegen die Fensteröffnung gelehnt, um mit dem Schriftstück, das er studiert, das letzte Abendlicht auszunutzen, das über ihn hinwegflutend in den Ecken des vornehmen Gemaches verdämmert. Das Bildnis ist hier so sehr Bild geworden, dass es in unserem Jahrhundert in Meissoniers

Lesenden und Schreibenden eine ganze Serie von Variationen erzeugen konnte.

Vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts her lässt sich die Charakterentwickelung der Holländer in den Bildnissen studieren, von der bürgerlichen Gebundenheit in Haltung und Zügen, durch die leidenschaftliche Männlichkeit der Periode des Freiheitskampfs zu dem klassischen Gleichgewicht aller Kräfte des Gemütes und des Geistes um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis zur Verfettung der glattrasierten »Erben« zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Pose, Schönfärberei, verwaschende Idealisierung kennt der Holländer nicht, solange er unbeeinflusst bleibt.

Fast um dieselbe Zeit führte die Blüte des Bildnisses unter Velasquez in Spanien unter ganz anderen äusseren Bedingungen zu ähnlichen Resultaten.

Die spanisch-vlämisch-holländische Epoche der europäischen Kunst wurde durch die französische unter Ludwig XIV. abgelöst. Ein neuer Mensch bildete den Gegenstand einer neuen Kunst.

Der Mensch war nicht der unabhängige Aristokrat der Rubenszeit, nicht der Fürst und Grande des Velasquez, nicht der stolze Bürger des freien Hollands, sondern der Höfling, den Ludwig und seine Minister aus dem französischen Adel geschaffen hatten, ein Geschlecht, das nur an der künstlerischen Ausprägung der Persönlichkeit arbeitete, das wie in goldenen Käfigen in seinen

Gemächern gefangen sass, dessen Lebenszweck das Wort Auftreten bezeichnet, die vornehmste Dekoration des fürstlichen Hofhalts, und als solche in Tracht und Gebaren ganz auf das Schaugepräge zugeschnitten. Hohe Hacken, wallende Perücke, Spitzen, seidene Röcke, Schmuck und Edelstein — lauter Dinge, die der Holländer um 1650 aus seiner schwarzen Tracht verbannt hatte — näherten die Tracht des Mannes der Damentoilette. Und so wurde auch das Bildnis ein Repräsentationsstück, Repräsentation macht den Inhalt des Bildnisses wie des Lebens aus.

Das achtzehnte Jahrhundert geht einen Schritt weiter: es malt die Herzoginnen und Marquisen halbnackt in Wolken als Diana oder Venus, denn das Leben, das ausgedrückt werden sollte, war ein üppiges Spiel geworden.

In der Revolution wurde dieses Geschlecht hinweggefegt. Der fürstliche Zuschnitt des Lebens verbürgerlichte sich, und damit hatte die Kunst eine neue Unterlage. Kurze Zeit wurde dieser bürgerliche Zug durch das heroische Intermezzo des ersten Kaiserreiches unterbrochen, das auch dem Bildnis seinen Stempel aufdrückte.

Unterdes hatte in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die englische Kunst sich erhoben und in den Bildnissen Sir Joshua Reynolds und Gainsboroughs das herrliche, hochkultivierte, selbstbewusste Geschlecht der englischen Aristokratie, die schönste Rasse der heutigen Kulturwelt, geschildert, bei ersterem in

freier Anlehnung an alte Vorbilder, bei letzterem mehr aus selbständigem Gefühl.

Aus der Perspektive kommender Jahrhunderte dürfte das unsere in der Bildniskunst nur in sehr vereinzelten Erscheinungen sich zur Höhe der älteren Epochen erheben. In England, wo die Kultur überhaupt von Erschütterungen und Verschüttungen, die die Länder des Kontinents betroffen haben, verschont geblieben, hat das Bildnis ununterbrochen seinen Ehrenplatz behauptet. Frankreich hat das Bildnis ebensowenig vernachlässigt. Aufgegeben wurde es von der grossen Kunst nur in Deutschland zu der Zeit, als Cornelius und seine Schule herrschten. Und noch heute hat es sich von dieser Vernachlässigung nicht erholt, denn die Pflege des Bildnisses im Staats- und Familienleben war unterbunden, und für den geringen Bedarf sorgte nur ausnahmsweise ein grosser Künstler. Das Bildnismalen ist zur Spezialität geworden.

Dies kann nur da ohne Schaden für die Kunst geschehen, wo der Bildnismaler monumentale Aufgaben findet, wie Frans Hals in seinen Regentenstücken. Wer nur Brustbilder und höchstens Kniestücke zu malen hat, der läuft Gefahr zu erstarren. Bei den Holländern war das Bildnis unbedingt die führende Kunstgattung, und da wir im wesentlichen denselben Boden unter den Füssen haben, so müsste es diesen Rang auch bei uns einnehmen. Es müsste in demselben Sinne ein künstlerisches Problem

sein, wie die Landschaft und das Historienbild — letzteren Ausdruck im weitesten Sinne genommen. Das Bildnis sollte unter allen Umständen wieder Bild werden. Wie zur Zeit von Holbein, Titian, Rubens, van Dyck, Rembrandt, deren Bildnisse mindestens gleichen Rang mit ihren Historienbildern behaupten, müsste es den Ehrgeiz aller führenden Künstler ausmachen, dem Bildnis seinen Rang als vornehmste Kunstgattung wieder zu erobern. Freilich macht die Zerfahrenheit, in der wir unsere Künstler aufwachsen lassen, das geringe Mass von Können, das wir auch bei hohen Begabungen schon als selbstverständlich hinzunehmen pflegen, die ersten Schritte überaus schwierig.

Das Gebiet der Möglichkeiten für das moderne Bildnis ist unendlich. Die religiöse Malerei, die Geschichtsmalerei, die Genremalerei haben ihre Zeit. Das Bildnis grossen Stiles ist von Zeitströmungen unabhängig, und es dürfte die ihm zukommende Führerrolle bald wieder übernehmen. Dazu bedarf es aber nicht nur der Künstler, sondern eines Staates, der sich seiner selbst bewusst ist und das Bedürfnis hat, sich auszudrücken, dazu bedarf es eines kultivierten Publikums, das Aufgaben stellt, nicht bloss Aufträge giebt. Diese Elemente aber fehlen uns, während der Künstler immer da ist.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war bei uns die Photographie das eigentliche Ausdrucksmittel der Bildniskunst, so-

weit von Kunst dabei überhaupt die Rede sein kann. Die Photographie hat die Lithographie, die Radierung den Kupferstich aus dem Bildnisfach verdrängt und das Ölgemälde ernsthaft eingeschränkt. In jeder grösseren Stadt leben Dutzende von Photographen in so glänzenden äusseren Umständen, wie sie der Bildnisradierer, -lithograph oder -maler und der Künstler überhaupt nur sehr ausnahmsweise erreicht. Die ungeheuren Summen, die unser Volk alljährlich für Bildnisphotographien ausgiebt, würden im Dienste eines gebildeten Geschmackes genügen, eine Blüte nationaler Kunst hervorzurufen.

Wenn dereinst eine spätere Zeit die zufällig der Vernichtung entgehenden Bildnisphotographien unserer Zeit als Dokumente für unsere künstlerische Gesinnung auslegen wird, kommen wir schlecht weg. Man wird zu dem Schlusse berechtigt sein, dass wir in künstlerischen Dingen ein feiges, fades Geschlecht gewesen seien, mit dem Bedürfnis nach Pose, nach flauer, inhaltloser Schönheit, ohne eine Spur von Empfindung für Charakter. Man wird uns die kühnen Bildnisse der älteren Epochen gegenüberstellen und nicht begreifen, dass ein Geschlecht so tief sinken konnte, wie wir, wenn doch soviel ernste und grosse Kunst schon in der Welt war. Die Kunsthistoriker des einundzwanzigsten Jahrhunderts werden ihren Schülern die Eigenschaften der gemalten Bildnisse aus unserer dann so weit zurückliegenden Epoche zu erklären suchen, in-

dem sie ihnen unsere Photographien zeigen. Kann man denn von einem so barbarischen Geschlechte erwarten, dass es vom Künstler etwas wie die Wahrheit verträgt? Die Gewohnheit, sich vom Photographen schmeicheln zu lassen, stand beim Publikum dem Künstler überall im Wege.

Und um den Schülern begreiflich zu machen, wie gross der Abstand ist, der ein naiv und künstlerisch empfindendes Zeitalter von der Epoche des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts trennt, wird der Professor seinen Schülern eine Photographie von van Eycks Bildnis des Mannes mit den Nelken vorlegen, in die er die »etwas freundlichere« Auffassung hinein und aus der er alle Spuren des Alters herausretouchiert hatte. Und die jungen Leute werden in ein fröhliches Gelächter ausbrechen und sich zum Spass einige Holbein, Hals und Rembrandt auf das Niveau unserer Zeit herabretouchieren.

Um aber die jungen Leute vor Überhebung zu bewahren, wird ihr Lehrer sie dann auf einige ernste Künstler des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts aufmerksam machen, deren Gewissen sich gegen die Konvention aufgebäumt hat, wie in seinen Männerbildnissen Lenbach im Anschluss an die Alten, auf neuen Pfaden Liebermann, Uhde, Hans Olde und Leopold Graf Kalckreuth.

Wie diese Meister den modernen Menschen aufgefasst haben, so muss es auch der Liebhaberphotograph versuchen.

Sie rücken ihn nicht ins Heroische, sie suchen ihn nicht als Fürsten oder Aristokraten zu drapieren, sie geben ihm nicht eine wehmütige, weltschmerzliche, lyrische oder romantische Pose, sondern sie suchen das menschliche Wesen schlicht und einfach auszudrücken. Sie verschönern ihn auch nicht, weil sie wissen, dass jeder Versuch dazu sie von ihrem eigentlichen Ziel ablenkt.

Typisch für diese Auffassung ist das letzte Bild Kaiser Wilhelms I. von Lenbach, das bei unserem durch die Photographie verwöhnten Publikum zunächst Entsetzen erregt: Wir wollen ihn in seiner Jugendkraft, sagen sie, nicht so alt und in sich zusammengesunken. Und dann sehen sie gar nicht erst auf die klugen, sinnenden Augen, die mehr als alle anderen Augen der Welt gesehen haben, nicht auf die natürliche Haltung, die nur diesem einen Körper gehört.

Typisch dafür sind die Bildnisse Liebermanns, vor allem das von Bürgermeister Petersen, das die ehrwürdige Gestalt zeigt, wie sie dem unbefangenen Beobachter entgegentrat, und Kalckreuths Bildnis seiner Frau.

Aber gelten diese und die gleichstrebenden ernsten Künstler — mit Ausnahme Lenbachs — unserem Volk überhaupt als Bildnismaler?

Dass dem nicht so ist, dafür müssen wir die Gewöhnung an die Photographie mit verantwortlich machen.

Es wird niemandem einfallen, gegen die Photographie anzukämpfen oder den Umfang der Thätigkeit unserer Photographen einschränken zu wollen. Das wäre ein Kampf mit Windmühlen. In allen Kreisen ist das Bedürfnis nach oft wiederholten Aufnahmen vorhanden und lässt sich nicht ausrotten, selbst wenn damit etwas Wesentliches gewonnen wäre.

Aber etwas anderes ist möglich: die Bildnisphotographie künstlerisch zu vertiefen.

Den Anstoss dazu dürfen wir nicht von dem Berufsphotographen erwarten, wenn auch einzelne ernsthafte Bestrebungen anerkannt werden müssen. Er ist als Geschäftsmann von seinem Publikum abhängig und muss es machen, wie es verlangt wird.

Hier muss der Amateurphotograph einsetzen, der ganz unabhängig ist. Von ihm verlangt niemand Retouche, und er kennt die Menschen, die er aufnimmt, besser als der Photograph seine Kunden kennen kann, die nur in Sonntagskleidern zu ihm kommen. Fürs Kinderbildnis hat er schon Bresche gebrochen. Wenn allmählich das Publikum durch die neue Auffassung der Photographie an die Wahrheit gewöhnt worden ist, wird es auch in der Kunst den Mut der Persönlichkeit wieder finden.

Aber um diese wichtige Funktion ausüben zu können, muss der Amateurphotograph sich selber zunächst erziehen. Eine genauere Kenntnis der Bildniskunst der vergangenen Epoche

kann ihm dabei nicht schaden, wenn er sich vor der Imitation historischer Bildnisse hütet und seine Anregung bei den Meistern sucht, die unserem Gefühle am nächsten stehen, bei Titian, Velasquez, Frans Hals, und schliesslich vor allem bei Rembrandt, der ihn zur Intimität führen wird, dem höchsten Ziel, zu dem sich der Amateur hinaufarbeiten kann.





